LA DOMENICA LETTERARIA

Un Anno: nel Regno L. 5, per l'Estero (Unione postale) L. 8 — Un Numero Centesimi 10 — Arretrato Centesimi 20

Anno III · Numero 35. — ROMA - Direzione e Amministrazione: via dell' Umiltà, Palazzo Sciarra — Roma, 31 Agosto 1884

SI AVVERTONO i Signori Associati che non si dà corso ai cambiamenti d'indirizzo se non sono accompagnati dalla relativa fascia del giornale, coll'avvertenza di non tagliare i numeri in essa stampati.

CIARLE DELLA DOMENICA

Io ho parecchi Pipitoni, anzi una tribù di Pipitoni contro di me.

I Pipitoni di Palermo e di tutta la Sicilia hanno la scarlattina della letteratura, un male naturale alla gioventù poco bene educata nelle nostre scuole, e che sfoga, per lo più, in una breve eruzione di giornalismo artistico quindicinale.

Ma quei Pipitoni ne sono stati fieramente percossi; e la scarlattina, invecchiando loro addosso, si è complicata di tosse canina, così che vanno gridando, e diciam pure, per seguitare nella immagine, abbaiando contro mezza l'Italia, per vedere di trovare alla fine qualche guardia municipale disoccupata, o stizzosa, o insolitamente scrupolosa dei municipali regolamenti, che ne agguanti uno esclamando: — Tu non paghi la tassa allo stato civile dei cani. Va' a morire strangolato, o annegato, o avvelenato; in qualche modo, insomma, purchè tolga alla libera strada l' impedimento della tua esistenza! —

Ma non c'è *cappellone* che voglia prendersi pensiero di quei Pipitoni, ed essi continuano ad eruttare giornaletti quindicinali di tutte le forme, con tutti i titoli, dandosi a credere di fare dell'arte, della grand'arte, anzi di predicare, iniziare, fortificare la grande arte moderna, sperimentalista, scientifica, pura, immacolata d' ogni eredità romantica, che noi portiamo così dolorosamente entro le vene.

Noi, dico, accennando a quanti siam nati nel continente italiano e nelle due isole di Sardegna e di Corsica; perchè i Pipitoni, rappresentano, dicono loro, la letteratura siciliana.

E per questo, la razza, la tribù, la famiglia dei Pipitoni l'ha con me; perchè si è figurato che io abbia un feroce odio di subalpino contro la Sicilia letteraria, geografica e politica, e stia di giorno e di notte a pensare le più infernali macchinazioni contro il suolo e gli abitatori della Sicilia, feroce, assiduo, vile ne' miei disegni e nelle mie ambizioni di strage.

Forse, in questi giorni, avran pensato che io mi stava travestito sul *Calabro*, onesto vapore portante viveri e passeggeri che il buon popolo catanese ha minacciato di sommergere, come fosse un'apparizione medievale del professor Mario Rapisardi, per paura che avvicinasse alla riva: forse, dunque, avran pensato che io era sul *Calabro* disegnando discendere, untorello perverso, a portare la peste manzoniana sopra la loro terra.

Può darsi benissimo che abbian affermato anche questo: ma chi tien dietro alle loro orazioncelle di letteratura quindicinale?

Me ne son giunte, raccomandate, due manifestazioni col titolo: *Repubblica letteraria*, e il fatto di uno che spende 50 centesimi per presentarmi la sua prosa mi ha destato così profonda compassione, che ho gridato: - Oh diamo a questo infelice la soddisfazione di leggerlo!

E ho letto il giornale dei Pipitoni: ma quelle due volte soltanto.

Ora, dacchè i tempi son tristi e tutti gli argomenti debbono essere, naturalmente, malinconici, dirò anche ai Pipitoni:

— Avete ragione, o Pipitoni; io che desidero il dolce aere di Sicilia con la passione fantastica di una inglese nevrotica, e farei, contento, il cancelliere di pretura due o tre anni per abitare Palermo; io che ammiro, che rispetto, che amo la grande isola vostra per quanto di genialmente fresco e immortale ha dato alla nuova letteratura italica, allorchè nacque, per le sue ultime battaglie in pro della patria, per i suoi entusiasmi, per la sua gagliardia, per la sua ricchezza d'ingegni, di studi, di nobili esempi; io che ho fra i miei ideali più perseveranti un viaggio a Palermo, quale un pellegrinaggio alla divina città del sole, io odio, per tutte le più forti ripugnanze dell'istinto, questa vostra letteratura siciliana, come voi la chiamate con poco rispetto alla Sicilia.

Potreste, meglio di ogni altro, fra tanta meccanica poetica, che contrista quasi tutta Europa, rinnovare, o ritentare, almeno, utilmente la musicale spontaneità e la precisa agilità del disegno dei vostri vecchi poeti, e correte dietro a quel barbagianni del prof. Mario Rapisardi, un romantico in ritardo, senza neppure mezza la coltura di Goethe, senza neppure un quarto della energia lirica del Byron, senza un ottavo dello splendore rettorico di Victor Hugo, i grandi romantici; non ha nè il gusto, nè l'impeto, nè la facilità, nè la melodia varia e continua dei minori: del Prati, dell'Aleardi; è un povero arcade, molto sgrammaticato, accecato dalla presunzione, con lunghe chiome spioventi e larghi cappellacci per camuffarsi da ciarlatano e fare colle sue filastrocche endecasillabe il gioco di tirar fuori la stoppa accesa davanti agli ignoranti: correte dietro a quel barbagianni del prof. Mario Rapisardi per mettere assieme faticose, disgraziate, scipite risciacquature dei capolavori del romanticismo o, peggio ancora, per raccogliere la scolatura del romanticismo di terzo o quarto ordine in decomposizione; fate dei Don Juan, che il diavolo se li porti.

L' ho con quella vostra siciliana letteratura, perchè, mentre potreste in prosa provarvi, anche voi, e colla maggiore duttilità della giovinezza riescir meglio a riprodurre le scene e i paesaggi delle vostre campagne, cucinate pasticcetti sugli avanzi d' un vostro Pöe che vedete nella traduzione di Baudelaire e d'un Baudelaire vostro che conoscete unicamente in quella traduzione del Pöe; così che date fuori pasticcetti appiccaticci, stoppacciosi, indigesti, indigeribili.

L' ho, infine, con questa vostra letteratura, perchè, mentre potreste occupare la naturale sottigliezza del vostro ingegno a raccogliere, a ordinare, a illustrare i molti e importantissimi documenti della vita civile della vostra isola, continuate balordamente a chiacchierare del reale e dell' ideale, del sentimento della natura e dell' oltrenaturale sensibile, tutti pretesti che i disoccupati adducono per dare a intendere di avere una professione e far qualche cosa, per salvarsi dai pretori ingenui che vorrebbero mandarli a domicilio coatto come oziosi e vagabondi.

La vostra letteratura è tutta un ultimo rigagnoletto romantico, torbido, tetro, poveretto, uscito fuori nella grande letizia verde e lucente della Sicilia. Vergognatevi, o Pipitoni.

Ma badate, o tribù di Pipitoni, ho parlato a voi perchè voi vantate il nome della Sicilia e in essa affettate di perseguitarmi del vostro ridicolo odio di scimmiette, perchè, di voi, per voi soltanto, o famiglia, o tribù, o razza di Pipitoni, non mi rassegnerei alla fatica di scrivere una linea, neppure se Angiolino Sommaruga me la pagasse con tutti i tesori della sua munificenza di moderno Augusto: a voi, Pipitoni, faccio fare scuola dal poeta *Pifagna.*

L. Lodi.

MISTERI PERSIANI

La *Domenica Letteraria* è stata forse la prima in Italia a dire del nuovo libro del Renan *(Nouvelles études d'histoire religieuse)* e nella forma che rende un' immagine attenuata, sbiadita ma fedele di un libro o di una parte del libro, riassumendo cioè l'*Idylle monacale au XIII Siècle*, il più stranamente bello e bizzarramente umano degli studi raccolti nel volume.

Non sarei perciò tornato a parlare de' *Nouvelles études*, se qualche osservazione fatta in questa medesima *Domenica* sulla *Teresa Raquin* rappresentata dalla signora Pezzana, non mi avesse ricordato per via di antitesi un altro dei capitoli del libro: quello sui *téaziés* della Persia.

Da noi, in questa estrema Europa occidentale e meridionale, il teatro agonizza, benchè a furia di fosforo o anche di cantaride e di docce fredde, riesca a prolungare artificialmente la vita, che lo abbandona. Badate; il teatro, secondo la confessione di V. Sardou, non è più se non un mestiere fortunato: l'arte non ha quasi nulla più che vedere con le commedie che sono applaudite adesso: gli autori godono del presente e rinunciano alla gloria futura, come se fossero addirittura tanti Shakspeare o tanti primi ballerini: il successo si ottiene con la giusta applicazione di certe formule e di certe regole conosciute.

Vale a dire, l'opera drammatica si costruisce presso a poco come una sala di teatro e riesce al modo istesso, cioè per la medesima combinazione del casuale contingente e della regola necessariamente e matematicamente esatta.

Se una sala di teatro non è armonica, se i suoi echi turbano e seccano lo spettatore, la colpa non è delle formule, che reggono l'acustica, ma è dell'ingegnere, che non ha saputo servirsene secondo le condizioni speciali e le proporzioni della sala.

Così, se una commedia casca, la colpa non è certo del metodo che il Sardou predica con l'esempio e anche coi precetti sparsi qua e là, nelle sue lettere e nelle sue prefazioni; la colpa è di chi o non ha voluto o non ha saputo servirsi del metodo con cui sono state ammannite *Dora* e *Fedora*, i *Borghesi* e il *Rabagas*, *Ferréol* e *Fernanda.*

E. Zola nel suo teatro non ha voluto nè forse avrebbe potuto usare del formulario del Sardou, anzi ha preteso di darci una specie di drammi che rompono le *convenzionalità* di un genere letterario che non sussiste se non per convenzionalità: il meno noioso, il meno sbagliato di questi saggi è appunto la *Teresa Raquin*, e il pubblico del Quirino, secondo l'osservazione fatta dal mio collaboratore, fuggiva disperatamente, o, prostrato sopra una seggiola, domandava a sè stesso che cosa facessero quelle persone sul palcoscenico.

Emilio Zola avrebbe certamente risposto che quegli uomini e quelle donne vivevano sul palcoscenico secondo la verità e non annaspavano affannosamente secondo la contrazione della teatralità falsa contemporanea, ma lo spettatore avrebbe certamente replicato: Oh datemi questa falsità che non mi fa sbadigliare, e tenetevi tutta la vostra verità asfissiante; meglio essere ingannato da una ragazza piacente, che avere la fedeltà di una donna arcigna e austera, che nessuno va a tentare; datemi gli inganni e le finzioni.... abbiatevi la verità e la scienza!

E lo spettatore avrebbe ragione, sebbene Emilio Zola sia degno di tutti gli onori dovuti a un grande atleta il quale combatta strenuamente contro un avversario più forte di lui: il tempo.

Due o tre secoli fa, egli sarebbe certo riuscito ad imprimere nella cera molle delle maschere teatrali, quei tratti, che ora, liquefatta la cera della formazione, non riesce certamente a sostituirsi alle vecchie linee oramai fissate nel duro metallo delle consuetudini inveterate.

Ma due o tre secoli fa, c'è da scommettere che lo Zola avrebbe scritto Medea o Fedra e non *Teresa Raquin.*

Ho cominciato dal dire che l' articolo di un mio egregio collega sulla *Teresa Raquin*, rappresentata da Giacinta Pezzana, e qualche considerazione sullo stato attuale del teatro mi hanno fatto pensare a' *téaziés* della Persia studiati dal Renan.

In Europa il teatro è vecchio, e non vuol rassegnarsi alle conseguenze dell'età; quindi si imbelletta, si sostiene con dei corpetti a busto, si tinge e ritinge, è manierato, elegante d' una eleganza fattizia e leziosa, depravato come tutti gl' impotenti. In Asia, salvo nella Cina e nel l' India, il teatro o non esiste o è bambino: in Persia nasce, si può dire, sotto i nostri occhi e al modo stesso che rinacque tra noi al medioevo e visse lungamente, in Ispagna più lungamente che in tutte le altre nazioni, nella forma del *mistero*, apparecchiata così in Persia come presso noi dai riti e dalle cerimonie religiose.

Presso di noi la Messa è il primo abbozzo drammatico dei tempi cristiani e la passione di Cristo l'argomento principe, la nota tenuta, il motivo dominante delle prime trasformazioni della cerimonia religiosa in rappresentazione scenica: presso i popoli della Persia la passione di Alì e de' suoi figli è, in questo secolo medesimo, il punto di partenza da cui incomincia il dramma persiano.

Tra la passione di Cristo e quella di Alì e dei figliuoli Hassan e Hossein vi sono analogie tanto strane, che se fossero deficienti di fondamento storico, e non avessero altre rassomiglianze che quelle di letteratura religiosa, farebbero credere che si trattasse di un plagio. Il mese di Moharram, dedicato a queste memorie sanguinose, è una settimana santa, e il racconto a dialogo che si legge nelle moschee in queste ricorrenze è gemello del *Passio* che si legge la domenica delle palme nelle nostre chiese.

La Persia era dunque sulla soglia del mistero rappresentato, ma vi è rimasta fino ai nostri giorni, in cui si è determinata a fare i primi passi.

Manca qui lo spazio a riprodurre la descrizione dei luoghi di spettacoli, più spesso di occasione ed eventuali, che veramente costruiti apposta, e destinati alle rappresentazioni persiane. Dirò solo che il palcoscenico, per così dire, perchè palco non c'è, è nel centro del recinto, e non ha scene, nè quinte, nè accessorii. È un teatro che non concede nulla agli occhi e che vuol parlare direttamente al cuore e all'immaginazione degli spettatori, anzi, dei fedeli.

In mezzo allo spazio lasciato agli attori è un tappeto su cui è il « ronzekhan », quasi un *prologo* persiano, il quale apparecchia gli animi degli spettatori con sermoni e leggende recitate in prosa o cantate in versi. A un certo punto egli getta il suo turbante a terra, si straccia le vesti, si batte il petto, si tira la barba.

Il pubblico imita ed esagera questa mimica dolorosa: alcuni con la punta del pugnale si feriscono la testa rasa, e il sangue scorre sui loro volti.

Con queste buone disposizioni incomincia il lugubre mistero, i cui attori sono sempre tutti in iscena, parlano quando loro tocca, e si mettono a sedere quando la loro parte è finita.

Il Renan dice:

« Shakspeare se plairait à ces mystères et reconnaitrait sa race à quelque chose de profond, de saisissant, d'excessif, qui ébranle à la fois les pôles de la vie et doit exciter étrangement les nerfs. »

È ingegnosa la maniera con cui i drammaturghi persiani riconducono a poco a poco i loro viluppi scenici all'argomento vero dei loro drammi, sebbene dissimulato con vari accorgimenti. *Il monastero dei monaci europei*, *La signora Cristiana*, il *Giardino di Fatima*, sono tante forme studiate per guidare lo spettatore a piangere un'altra volta sulla passione del profeta dei Persiani, che è poi trattata apertamente in tanti misteri di cui il *Martirio di Alì* è un bell'esempio.

Alì muore serenamente rispondendo a Gamber suo servitore, che lo prega di montare il suo cavallo Duldul:

— Non mi è più permesso di pensare a montare Duldul. La morte ha già sellato per me il suo Duldul. Io lo inforcherò or ora, e cavalcherò per altri campi. Va', mio bravo scudiero Gamber, getta un drappo nero sul mio cavallo favorito: digli che non ha più padrone, che l'iniquità della fortuna ne lo ha privato.

Lo studio del Renan finisce con una osservazione che mi riporta al mio punto di partenza.

— Pare, dice il Renan, - che i Persiani che conoscono un po' l'Europa si stupiscano dell'interesse che ispirano agli Europei i loro Téaziés:

— Come! voi avete un teatro così bello, e vi compiacete in queste opere infantili?

E il Renan risponde che la sincerità è tutto in letteratura.

Non dico di no: ma allora occorre che le sincerità sieno eguali e della medesima specie tanto nello scrittore quanto negli spettatori; ma quando la sincerità è da una parte sola o in nessuna delle due parti, allora il teatro diventa veramente quello che è adesso e che i Persiani non hanno proprio ragione d'invidiarci: un sottile artificio dell'autore che ruba il mestiere ai meccanici ingegnosi, e un passatempo di lusso per lo spettatore, sempre pronto a preferire a *Teresa Raquin Fedora* e a *Fedora* il *Padrone delle Ferriere*, e al *Padrone delle Ferriere* la *Mascotte*.

Io non pretendo mica dimostrare che il pubblico non abbia ragione.

G. Ferri.

VALLIMONTA

Era una città di sei o sette mila abitanti, fabbricata dagli Etruschi vicino al Tevere, su pei primi declivi di un gran monte solitario coperto fino alla cima d'elci e di castagneti, sul cui fondo nerastro si staccavano le torri medievali e i campanili delle chiese. Quello del Duomo, che usciva dietro gli ultimi tetti, giù a destra, campeggiava sul cielo, alto e leggero, colla cuspide snella, e quattro piani di finestre gotiche a colonnine bianche. Più in qua si vedevano le strade anguste, ripide e tortuose, fiancheggiate di case grige, tutte di pietra, senza intonaco, colle larghe grondaie sporgenti, con tre o quattro scalini fuori d'ogni uscio, e dei rozzi balconi di peperino coperti da una vite o da una filza di panni sciorinati. Strade e case terminavano da una parte sul ciglio d'un largo burrone tutto a scaglioni coperti di giardini, d'orti, d'aranceti e di pergole, fra una rete di muricciuoli, di viottole serpeggianti e di piccoli cancel i sorretti da pilastri; dall'altra mettevano sul Corso, che tagliava in mezzo la città per la massima lunghezza, dal castello diruto alla piazza del Duomo. Questa, sempre deserta, con una fontana gotica nel mezzo, logora dal tempo e dall'acqua, aveva a destra la cattedrale e il vescovato, a sinistra, verso il monte, il seminario, e in mezzo, di faccia al Corso, una veduta immensa della pianura romana fino al mare. Quel lato era chiuso da una balaustra di pietra a pilastrini fusati, fra i quali si intravedeano le acace del giardino vescovile, posto più basso della piazza per quanto era alto il muraglione a scarpa su cui posava la balaustra, e adorno di rozze statue di pietra comune.

Il Castello era una rocca del quattrocento, fabbricato dai papi per tenervi un presidio e un governatore; una selva di torri, rovinate alcune sulla cima, alcune agli angoli, alcune colle pareti sfondate per tutta la lunghezza che pareva dovessero crollare al primo soffio di vento e riempire di macerie la cinta merlata, rivestita qua e là di edera, che ancora le teneva allacciate, l'una all'altra, intorno al maschio, ottagono, rimasto intatto colle rade finestre strette e lunghe. I pezzi di muro e le pietre erano rotolati fino in fondo al burrone, giù per la china del monte, ripida e selvaggia in quel punto, il più alto della città.

Dal Castello alle ultime case c'era un'erta sterrata e coperta di ciottoli e di sterpi, a fianco della quale mettevano capo tutti i sentieri del monte, uscenti all'improvviso di sotto gli elci presso un'edicola, una croce o una colonna bassa piantata nel suolo, perchè su in cima c'era un convento di cappuccini.

Le case del Corso, che in tutta la sua lunghezza formava una conca, molto più rilevata dalla parte del castello, erano più grandi e meglio costruite delle altre, benchè, lì pure, alcune avessero la grondaia sporgente e lo scalino fuori dell'uscio; ma tutto quel peperino grigio di cui eran fatti gli stipiti, le mensole, i cornicioni e gli altri ornati, dava loro un aspetto monotono, austero, col quale era anche intonato il colore dei vecchi intonachi, pieni di macchie dalla strada al tetto, e quello delle porte e delle persiane.

A mezza via, fra il Duomo e il Castello, nella parte più bassa della conca, c'era la piazza del Comune, tutta a sinistra, col piano in pendenza verso il monte, con un'altra gran fontana gotica nel centro, a cinque cuspidi, e il palazzo municipale in fondo, tutto di pietra annerita da quattro o cinque secoli, con due torri rotonde agli angoli, e, a fianco di queste, due archi bassi ed oscuri, a cui mettevano due altre vie sucide e tortuose della parte più alta della città. In cima al palazzo c'era una grossa armatura di ferro che sosteneva le due campane dell'orologio, la cui mostra era più in basso, sopra i finestroni del primo piano, fra cinque o sei stemmi antichi di marmo annerito. Agli altri due lati della piazza, vicino agli archi, c'erano da una parte una chiesa e un albergo, dall'altra, l'antica delegazione, ora convertita in pretura.

Il portone monumentale, larghissimo, fiancheggiato da due grosse colonne di granito alto un metro, aventi sulla cima un largo anello di ferro, aveva un'uscita posteriore che serviva di passaggio dalla piazza grande a un'altra sterrata e irregolarissima, dove era il mercato.

Attorno a questa c'era un laberinto di viuzze tortuose fra certe casupole a un piano, sparpagliate qua e là a gruppi di tre o quattro, frammezzo a giardini, a orti e a vigne, fin su, alla cinta delle mura, costruite al tempo dei Goti con una torre quadrata ad ogni tiro di balestra.

Di fronte al Municipio sboccava sul Corso la via del Borgo, scendendo larga e dritta, fino al vecchio ponte gettato sul burrone, e che serviva d'ingresso principale alla città. Era fiancheggiata di case alte, strette e nerastre, frastagliate di balconi di legno, di pietra o di ferro, alcune con un portico a colonne disuguali, affumicato, ingombro dalle botteghe postevi sotto, altre, guarnite a pianterreno da grosse inferriate curve innanzi alle finestre, e fiancheggiate da un richiastro breve e stretto con piccola scala esterna di pietra intagliata che metteva a un pianerottolo scoperto su cui dava la porta d'ingresso. Quello era il quartiere più popolato e rumoroso, dove i camini fumavano continuamente su per i tetti accavallati l'un sull'altro, fin sotto la cupola del Carmine, la chiesa principale, dopo il Duomo, che aveva la facciata vicino all'angolo del Corso, e dietro un gran convento. Benchè laggiù, verso il burrone, non ci fossero mura, la via del Borgo era chiusa in fondo, vicino alla testata del ponte, da un arco etrusco alto e massiccio, un'antica porta, unico avanzo rimasto a confermare l'origine di Vallimonta e ai lati del quale le ruote dei carri avevano scavato due solchi profondi.

Il teatro, a tre ordini di palchi in legno, dipinti di rosso con fregi e grotteschi di stucco, trovavasi dentro un vecchio palazzo disabitato che pigliava due lati d'un *largo*, coll'erba cresciuta fra il selciato perchè fuori mano, in fondo a una stradaccia deserta, a destra del Corso, presso il Castello. L'ospedale, invece, era dietro il Duomo, tutto nuovo e pulito, colle finestre che davano sul giardino del vescovato.

Il caffè principale, colla scritta a lettere dorate sui cristalli delle due vetrine verniciate di nero, stava sotto l'angolo della pretura, con un ingresso sulla piazza e l'altro sul Corso. La sera, d'estate, chi era seduto di fuori, ai piccoli tavolini rotondi di lamiera, potea vedere, sol che girasse un po' lo sguardo, lassù, da una parte, la fontana del Duomo e la balaustra fiammeggiante nella luce di fuoco del tramonto, dall'altra, le torri della rocca, pur esse illuminate dagli ultimi bagliori; lì presso, la lunga via del Borgo coll'arco etrusco, e coi portici già bui, e in faccia la piazza colla massa grigia del Palazzo e coi mille frastagliamenti sotto gli edifici laterali attorno alle botteghe.

Tutta Vallimonta.

A poco a poco si cominciavano ad accendere i radi lampioni a petrolio appesi a lunghe sbarre di ferro un po' ricurve, lassù in mezzo alla via, e campeggianti colla loro luce giallastra e fredda sul cielo ancora rischiarato dal crepuscolo.

E dopo i lampioni si accendevano i piccoli fanali fuori delle botteghe, s'illuminavano le vetrine delle farmacie, e le finestre dei primi piani, intanto che la grossa campana del Duomo, dai rintocchi lenti, gravi, profondi, e quelle delle altre chiese e dei conventi sonavano l'avemaria . . . .

E. Torrioli.

I MACCHIAIUOLI

CRISTIANO BANTI

Vi fu un tempo in cui scrissi: *Esser celebri vuol dire esser mediocri;* oggi ripeto volentieri questa sentenza, perchè il caso me ne offre l'occasione. Declamino pure i retori e stiano pure certi ch'io sarò il primo a riconoscere logico il loro fanatismo, poichè non so concepire che ci possa essere un *celebre* senza esserci stato prima un *retore*.

Uno degli artisti italiani veramente primari e al tempo medesimo uno dei meno noti, è il pittore Cristiano Banti. Il suo nome è tanto lontano dalla celebrità quanto è lontano dalla mediocrità il suo ingegno. Egli corse pericolo di diventar celebre nel principio della sua carriera con un quadro rappresentante *Galileo Galilei davanti al tribunale dell' Inquisizione*. La comparsa di questo lavoro volgare e declamatorio commosse i retori fino al punto da non saper più a quali termini far ricorso per portare alle stelle quel miracolo dell'arte, promettente uno di quei rari geni per i quali ogni parola è poca. Il Banti, invece, dichiarava più tardi, che con qual quadro aveva disonorato l'arte senza saperlo: e con questa dichiarazione onesta egli si chiudeva la via alla celebrità, che tanto facilmente e largamente si era aperta con quel lavoro. I retori, dal canto loro, non sapevano persuadersi, nè trovavano termini sufficienti per deplorare che egli si fosse scostato dalla vera e grande arte, mediante la quale si sarebbe certamente assicurato un nome celebre fra i contemporanei e fra i posteri.

Nacque il Banti a Santa Croce sull'Arno, il 4 gennaio 1824.

È alto e forte di statura, faccia che schizza salute da tutte le parti, fronte bassa, naso lungo e a punta, occhi piccoli, chiari e infossati; cammina dondolandosi, seguendo colle spalle il movimento delle gambe. Porta il cappello sugli occhi e un poco inclinato sulla destra; è andato sempre elegantemente vestito, è cortese con tutti e ride facilmente. Il suo cappello e i suoi stivaletti sembrano sempre nuovi e al tempo stesso i medesimi di venticinque anni indietro.

Fuma più di un turco e produce, con poche boccate, una nebbia di fumo, in qualunque stanza. Gli amici lo chiamano *camminetto*, e quando lo vedono entrare nello studio corrono prima a spalancare il finestrone, e poi lo salutano. Non è faceto, ma ride volentieri, e di cuore, delle facezie di buon genere e dei frizzi, specialmente di quelli del Signorini. Mi ricordo che una volta ad una Esposizione, mi pare in via Pinti, capitando il Signorini sopra un quadro in cui era rappresentato un servitore che alzava la portiera stizzito, disse: — Guarda, Banti, quel servitore che sfoga la bile nella portiera per fare un partito di pieghe! — La cosa fu detta in modo che tanto il Banti quanto io si credeva di scoppiar dalle risa. Il Banti, appoggiandosi colla mano ora alla spalla dell'uno ed ora a quella dell'altro, rideva a crepapelle senza poter rialzare la testa sul quadro per non dare uno scandalo maggiore, giacchè tutta la gente che era in quella stanza era rivolta verso di noi. Egli durò a ridere della stessa cosa, parecchi giorni dopo: gli pareva di veder sempre quel servitore che dovendo alzare la portiera con rabbia pensa a fare con la mano un bel partito di pieghe. Gli pareva di vedere l'autore di quel quadro col Signorini che lo minchionava, ed ogni tanto diceva: — Ma ti ricordi di quel servitore!..... — E lì una risata che non finiva mai.

A volte anche la vista di uno spazzaturaio o di uno straccione qualunque gli eccita il riso, sebbene egli sia anche con queste persone affabilissimo ed oltre ogni dire umano. Non è certo la condizione dell'uomo che gli eccita il riso, ma certe combinazioni di linee..... certi lembi di pieghe.... certi visi o certi gesti.... a volte certe toppe, o il modo arrembato di camminare..... Infine egli, in simili casi, afferra per il braccio l'amico che ha accanto, ridendo e dicendo: — Guarda, guarda!.... — E l'amico guarda e finisce col ridere anche lui.

Studiò a Siena sotto il Nenci, e fu in quell'Accademia ove imparò i precetti utili per fare il quadro del *Galileo*. Si riformò dopo a Firenze, dove abbozzò molti quadri, la maggior parte dei quali, sebbene giunti al loro termine, gli sottopose, per esser egli incontentabile del proprio lavoro, ad infiniti cambiamenti e gli mise in ultimo da una parte.

Incominciò a balenargli alla mente qualche nuovo soggetto che stava più col vero progresso dell'arte e coi tentativi che si facevano allora in Firenze. La parola *macchia*, che in quel tempo cominciava a circolare e che molti pronunziavano più per averla sentita dire che per sapere che cosa essa volesse significare, formò, per il Banti, argomento di studi nuovi, ed a misura che in questi si addentrava, si accorgeva di avere fino allora studiato male e si abituava a vedere brutto e [illegible]agliato ciò che prima gli era sembrato bello. Fu p[illegible]esso una continua lotta fra il vecchio e il nuovo, fra l'Accademia e il realismo, finchè, fattasi piena luce nella sua mente, ripudiò tutti gli studi fatti e si dedicò interamente al realismo. Divenuto ribelle, senza pericolo di pentimento, si diede ai nuovi studi, unendosi a quei pochi che, come lui, lasciavano la strada vecchia per la nuova.

Tutti gli artisti che fecero la rivoluzione nell'arte, furono, dal più al meno, ribelli, poichè prima che si manifestasse in loro l'istinto della novità, ebbero a studiare all'Accademia o sotto la scorta di qualche maestro particolare, a cui si ribellavano quando si sviluppava il germe rivoluzionario nella loro organizzazione artistica. Che il ribellarsi significava esser nati con l'istinto dell'arte nuova, lo prova il fatto che quelli rimasti fedeli agli antichi pregiudizi accademici, nonostante il contatto dei rivoluzionari, sarebbero stati altrettanti ribelli se fossero nati anche essi col medesimo istinto, ma essendone mancanti, rimasero naturalmente avversari di quell'arte che non sentivano nè capivano e che vedevano appressarsi con arroganza, e farsi strada con lo scherno e il disprezzo. Perciò guerra accanita e sostenuta in buona fede da ambedue le parti.

I *Macchiaiuoli*, essendo contrari per principio all'insegnamento, non facevano allievi; il dovere di essere individuali era da essi così fortemente sentito e tanto rigorosamente osservato, che a nessun patto avrebbero accettato uno scolaro nello studio.

Il loro numero aumentava per la ribellione di quelli che si sentivano inclinati al nuovo indirizzo dell'arte, e di questi ne appariva uno ogni tanto contro la volontà dei parenti e degli amici. Lorenzo Gelati, che si trovò coinvolto fra gl'iniziatori della *macchia*, potrebbe raccontare che specie di lotta dovè sostenere in famiglia.

— Lascia la *macchia*, - gli dicevano alcuni artisti autorevoli suoi amici, - lascia la *macchia*, tanto è una cosa che non può durare, è bisognerà ritornare per forza al vecchio sistema; voglion esser quadri finiti e non *macchie*: guarda i tedeschi. - (Volevano dire i fiamminghi). Il povero Gelati fu messo nella posizione di non saper più che acqua si bere, nonostante seppe insistere e fece, a dispetto di tutti, un quadro che gli stessi fratelli Markò, stati suoi maestri, lodarono perchè non somigliava al loro modo di fare.

I fratelli Markò insegnavano il paesaggio e si rallegravano con quelli, fra i loro scolari, che traevano profitto dalle loro lezioni senza imitarli.

Mentre alla *macchia* si faceva questa specie di opposizione, il Banti, per meglio studiarla ed intenderla, si procurò lo specchio nero, per mezzo del quale si vedeva più spiccata e più decisa, ed una volta, in compagnia del Signorini, del Pointeau e del Borrani, andò a Montelupo, a fare degli studi, dove ogni poco presentava quello specchio di faccia a un motivo, dicendo con enfasi agli amici: - Guardate, guardate come si vede bene la *silhouette!* guardate le ombre!... -

La passione in lui per quelli studi era giunta, si può dire, al fanatismo, e se non fosse stata vera passione, nè lui nè gli altri amici si sarebbero adattati in una osteria a Montelupo nella quale mangiavano malissimo e dormivano peggio.

Ma siamo lì, il bisogno principale in loro era quello di studiare; dopo, qualunque letto e qualunque desinare erano sufficienti.

Presero alloggio da un oste detto *Morino*, stato giocatore di pallone, tipo comico e famoso, il quale nella medesima bottega faceva osteria, vendeva il carbone, le ceste e le funi. La prima sera i quattro pittori fecero al tocco per scegliere il letto, e al Banti toccò un lettuccio colle spalliere di legno a terrazzino, per l'appunto quello che nessuno voleva. Fu una farsa per quasi tutta la notte; immaginarsi il Banti grande, grosso, abituato, come gli altri, a dormire in buonissimi letti, trovarsi lì sul duro, senza potere allungare neanche le gambe! Era un continuo lamentarsi da parte sua ed un continuo ridere da parte del Signorini, del Borrani e del Pointeau, le cui risate, dicono,

si sentissero dalla Capraia, sebbene ci fosse l'Arno di mezzo. - Quando ride il francese, - dicevano i contadini, - si sente dalla Capraia. -

E il giorno dopo a lavorare al sole chi qua chi là, sparsi per la campagna di Montelupo; e un chiamarsi di tanto in tanto con urli per comunicarsi gli entusiasmi dei motivi veduti, e un riunirsi, a volte, a notare il passaggio di un barroccio sopra una strada bianca dalla polvere, e un dire con enfasi: - Guarda, Banti, la bellezza di quel bianco sul fondo! - Guarda, Signorini, il tono delle ruote sul bianco della strada! Guarda la forza degli sbattimenti! - Pointeau, Borrani, venite qua.

Bell'epoca!

Bastava la vista di un bucato teso, perchè il bianco dei panni sul fondo grigio o verde gli facesse andare in frenesia. E gente che si entusiasmava alla vista di un branco di pecore col sole in faccia, di un monte col sole dietro, di un gruppo di cipressi sull'aria; gente che andava quasi in delirio di faccia alla macchia che presentava un bove a pascere sul prato, o traversando la strada a mezzogiorno nel mese di luglio, come volete che rimanesse di faccia alla *Trasfigurazione*, dove non esiste rapporto, di faccia al *David*, alla *Madonna della seggiola*, all'*Aiace*, all'*Apollo*, alla *Niobe*? E se questa gente gittava il ridicolo in faccia a tutti questi lavori, che cosa doveva fare davanti alle opere di un Canova, di un Camuccini, di un Benvenuti e di tutti gli altri lavori di quella scuolaccia? Eccettuata l'ingenuità dei trecentisti e dei quattrocentisti, tutte quelle opere per loro non rappresentavano l'arte.

Qual sia poi l'effetto che essi provano davanti ai quadri fatti apposta per le esposizioni e per i negozi, anche se indicanti un bel talento, lascio immaginarlo a chi, leggendo, è entrato nello spirito della questione.

Gente che ha fatto prove e controprove all'aria aperta, che le sono costate quando un'infreddatura, quando un'insolazione, quando i dolori, quando un'angina, quando una bronchite e quando la morte, per studiare, sopra ogni altra cosa, il tono per colore e valore, che cosa non provi alla vista di un rosso o di un giallo messi cinicamente sulla tela col solo fine di dar nel genio ad un idiota qualunque, non si può immaginare. Tanto più che questi pittori sono i primi a dire che bisogna fare il vero.

Di due cose possiamo ringraziare Meissonnier e Fortuny; Meissonnier per avere introdotto un'arte commerciale, Fortuny per averle saputo adattare la *toilette* di moda, con truccature, imbellettature, fronzoli e gioie false, in modo tale che tutti gli eunuchi di Francia e d'Italia si misero a correr dietro a questa *cocotte*, alla quale, sebbene invecchiata e divenuta stomachevole, fanno sempre la corte, dicendo però di fare il *vero*. Si sa, il lato comico non deve mancar mai: in Italia, dove, da' macchiaiuoli in fuori, sono tutti dal più al meno seguaci di Fortuny, credono, in generale, di essere tanti realisti capi-scuola.

Decamps, Troyon, Breton, Daubigny, Courbert, Fromentin, Corot, Stewens, che si possono considerare come i *Macchiaiuoli* di Francia, sono autori di opere nelle quali non esiste nemmeno il germe dell'arte commerciale, come non esiste nei lavori dei *Macchiaiuoli* toscani. Si può concepire di fare un'arte commerciale basandosi sulla pittura di Decamps, Troyon, Courbet e artisti simili? Neanche per idea. Mentre, non solamente è naturale, ma non si può fare altrimenti, basandosi sulla pittura di Meissonnier e di Fortuny.

Fortuny stesso, sia detto a sua lode, disprezzava l'arte propria al paragone di quella degli artisti su citati; tant'è vero, che trovandomi a Parigi quando espose il famoso quadro del *Mariage en Espagne*, e ricevendo una cattiva impressione da quel brulichìo di dettaglio e da quello sculettìo di mosse, io che non so gustare che il semplice, dissi ad un certo Reitlinger, negoziante di pittura in Parigi, che il quadro non mi piaceva e che stimavo molto di più i lavori di Stewens. - Anche Fortuny dice lo stesso! - rispose il negoziante maravigliato. Infatti, pochi giorni dopo, sentii esaltare i meriti di Stewens dal Fortuny stesso. E che egli aveva grande rispetto per l'arte avversaria alla sua, lo prova anche il fatto che a Portici, dove si trovava poco prima della sua morte, avvenuta in Roma, frequentò moltissimo lo studio del pittore De Gregorio, che rappresentava in arte l'estremo opposto.

La parte che il Banti ha avuto nel movimento rivoluzionario dell'arte non si è limitata ai lavori e ai discorsi, ma si è estesa fino alla formazione di una galleria che rappresenta il rinascimento dell'arte avvenuto per opera dei Macchiaiuoli. Quando gli altri infierivano contro gli studi e le ricerche di quegli artisti, il Banti comprava ogni tanto qualche loro lavoro, ed arrivò per tal modo a comporre una galleria che conta, cominciando da' suoi dipinti:

N.	3	quadri	di Telemaco Signorini.
»	3	»	di Giovanni Costa.
»	6	»	di Serafino Tivoli.
»	3	»	di Vincenzo Cabianca.
»	1	»	di Odoardo Borrani.
»	5	tra quadri e studi	dell' Abbati.
»	3	»	di Silvestro Lega.
»	10	»	di Giovanni Fattori.
»	1	»	di Giuseppe De Nittis.
»	8	»	di Giovanni Boldini.
»	1	»	di Michele Tedesco.
»	1	»	di Vittorio Avondo.
»	1	»	di Ernesto Bertea.
»	3	»	di Lorenzo Gelati.
»	1	»	della Giovanna Cecioni.

Quella galleria è unica nel suo genere, ed è, dal punto di vista storico dell'arte, importantissima, perchè da alcuni lavori di scuola accademica si passa ai primi tentativi della *macchia*, poi ai primi risultamenti, e si arriva fino ai tempi attuali, che vengono rappresentati dalla seconda maniera del Boldini.

Credo che quella sia la sola galleria moderna particolare, in Italia. Se l'esempio del Banti fosse stato imitato, chi sa quali altri saggi avremmo avuto da quell'arte che per mancanza d'incremento, causa l'ignoranza delle moltitudini agiate, procede lentamente al suo fine.

Il Banti ha di suo, nella galleria, il quadro del Galileo da lui ricomprato, un quadretto di tre mezze figure viste di faccia, una macchietta di tre vecchie in riposo, viste di dietro, *Il ritorno dalla pesca del lago di Bientina* rappresentato da cinque o sei pescatori che camminano frettolosi per portare in città il pesce fresco. Questo quadro, sebbene non finito, spiega la forza del suo autore.

Un altro quadro bellissimo per disegno e per la ricerca dell'effetto, rappresenta una ragazza sdraiata sull'erba che si diverte tranquillamente a vedere svolazzare un'anatra che essa tiene sollevata colle mani. La figura stacca sopra un cielo vaporoso, ad effetto di tramonto, con il sole che le rade la faccia, i capelli biondi e varie altre parti.

Un altro lavoro del Banti benissimo disegnato e finissimo come ricerca di forma e di colore, rappresenta una ragazza che tira leggermente il filo della calza rimasto teso per il ruzzare di un gatto col gomitolo. Questo quadro fu esposto alla galleria *Lega e Borrani*, dove fu comprato dal negoziante Pisani, che lo rivendè, dicono, a caro prezzo.

Uno dei lavori del Banti che può dirsi, senza l'ombra dell'esagerazione, un vero gioiello di arte, è un quadretto rappresentante una fanciulla che dà da mangiare ad un'anatra. Questo lavoro è presso il pittore Bertea di Torino, che lo tiene come un ricordo prezioso, essendo ammirato da tutti gli artisti che càpitano in casa sua.

Le predone è il titolo di un quadro sul quale il Banti lavora da tre anni circa. Le *predone* o *facidanni* sono quelle donne che si dànno a far preda per la campagna, attaccandosi a qualunque cosa, alla legna, al grano, all'uva, alle olive, ai polli, ai tacchini, anatre e agnelli, alle vanghe, zappe, rastrelli, infine a tutto ciò che càpita sotto le loro mani. Sono ladre che sperperano, abbattano e devastano per aprirsi la via fra le macchie, le siepi e i boschi; vanno a rubare con i carretti, e combattono, a volte, per difendere la preda fatta. Sono figure strane, fantastiche, vestite di toppe di mille colori per gli strappi continui che riportano nelle fughe fra le siepi e fra i boschi: camminano sospettose, voltando la testa ogni poco indietro per vedere se sono scoperte. Questo è il momento scelto dal Banti, e reso con grande evidenza. La fattura è, contro il suo solito, burrascosa, perchè così richiesta dalla specie dell'argomento; la sua incontentabilità è cagione di continui cambiamenti che ritardano il termine di questo interessantissimo lavoro.

Il Banti fu Giurato all'Esposizione di Parma del 1870, insieme col Signorini, col Sorbi e col Cecioni. Anzi fu incaricato di formare in parte quel giurì, di cui il Signorini fu segretario, dal senatore di San Vitale, presidente del Comitato di quella Esposizione.

È eruditissimo sulle cose d'arte antica.

La sua personalità consiste nel cercare, come suol dirsi, il pel nell'uovo; cioè nel fare delle ricerche intime nel *colore*, nel *chiaro-scuro*, nel *rapporto* e nel *carattere*: cerca le parti nella parte senza pregiudicare la totalità. Lo studio delle parti nell'ombra costituisce una delle sue principali ricerche; procede gradatamente dal bianco al nero, e risolve i suoi effetti servendosi dei colori che stanno nel mezzo a questi due estremi, inclinando più verso i chiari che verso gli scuri. Cerca il lato gentile della natura; le intonazioni calde e vaporose sono la sua passione. Disegna benissimo, cura la forma, a volte anche troppo, sebbene non le lasci pigliare interamente il sopravvento. Intende benissimo il carattere, perchè egli nega che si possano adoprare due modelli per fare una sola figura. Se di una cosa gli si può fare appunto, è di mostrare ne' suoi lavori una tendenza al classico, però nel senso migliore della parola.

Il Banti e il Signorini hanno avuto comuni gli studi, hanno studiato il vero con i medesimi principii, hanno combattuto sempre insieme per la causa dell'arte, si sono sempre visti e corretti reciprocamente; nonostante, fra queste due personalità artistiche è resultato questa differenza, che il Signorini è, ne' suoi lavori, sempre agitato e burrascoso, il Banti cauto e misurato; il Signorini va con impeto da un tocco all'altro, e qualche volta con un salto, il Banti gradatamente; il Signorini sente le linee rette e gli scuri vibrati, il Banti le linee curve e le mezze tinte.

Il Banti è uno di quegli artisti che quando dicono: - Il tal lavoro è bello, - vuol dire che è bello sul serio; è assolutamente impossibile che un lavoro giudicato per buono da lui non sia tale; ma è un caso rarissimo che egli rimanga interamente appagato.

Succede dei quadri e delle statue ciò che succede dei libri: da un anno all'altro se ne stampano e migliaia e migliaia; ma prima che ne esca uno buono, ce ne vuole.

Il Banti è di uno scrupolo nell'arte spinto fino al punto di essere intollerante per i più piccoli difetti di disegno, di rapporti di colore e di chiaro-scuro; ed appena ha veduto un quadro, si accorge subito, a colpo d'occhio, delle qualità che lo rivestono e se meriti di essere osservato. Odia la mediocrità ed ha un istinto artistico tanto fine e così ben coltivato, che lo rende sicuro di sè stesso quando si tratta di distinguere il buono dal mediocre e il bello dal brutto.

Adriano Cecioni.

GIUSEPPE DE NITTIS

Lo vidi per la prima volta a Londra e si passò la serata in una di quelle enormi birrerie dove *Occhio-bianco*, l'Angelo Pitou del Tamigi, declama o canta o bocia le sue strofette impastate di attualità e impepate di satira. Un piccolo signore dalla barbetta nera tagliata e rasa in modo da formare una cornice quasi eguale dall'uno all'altro orecchio, con un paio d'occhi da gatto, sedeva sur un seggiolone alto davanti al tavolino centrale, insieme a quattro o cinque amici, ossia spugne di pale-ale, di brandy, di grog e di altre leni delizie da *assommoir*. Quell'azzimato piccino dirigeva il pubblico della vastissima sala proprio come il Mariani diresse un tempo o il Mancinelli dirige adesso l'orchestra del Comunale a Bologna. A un cenno della sua bacchetta, alla quale può conferirsi il facile titolo di magica, il chiasso indiavolato che ivi usurpava il nome di applauso, taceva, cadeva anzi, e la voce rauca di *Occhio-bianco*, scandita da una gesticolazione da *clown*, intonava la nova strofe che il governo o l'opposizione gli avevano inspirata e pagata. Il direttore beveva invigilando o invigilava bevendo.

Il De Nittis passava allora per la prima volta la *season* a Londra, partito da Parigi ricco di un'ottantina di migliaia di lire.. in debito, col Goupil. Perchè il celebre negoziante di opere artistiche gli aveva fatto intendere che il prezzo de' quadri di lui era divenuto esorbitante in proporzione dello smercio. Il De Nittis non se l'era fatto dire due volte. Egli aveva dal Goupil non so che vistoso assegno già da cinque o sei anni, cioè da dopo qualche mese del suo arrivo a Parigi.

— Ah voi non potete vendere i miei quadri, - disse al negoziante francese: - Bene, cercherò venderli da me. Fatemi i conti e datemi quel che vi resta di mie tele e tavolette. -

A Londra ebbe fortuna: prestissimo coprì il debito; anzi un signore inglese, di cui non c'è stato verso di ricordarmi ora il nome, gli comprò sedici studi a tre o quattromila lire sterline per uno. Studi meravigliosi; il De Nittis dopo aver dipinto in modo nuovo, personale e incantatore le scene della vita parigina, si diede a interpretar quelle della vita londinese, e di un tratto parve che sulla maliarda tavolozza i colori s'impregnassero della nebbia d'Albione. Bisogna vedere i ponti (the bridges) sul Tamigi, smarriti in un insieme cinereo, quasi fumido, i prati di un verde tenero, i parchi intensi ben allineati, le vie frequenti dalla incertezza invadente dal fondo fin quasi al primo piano; bisogna vedere la finezza a cui giunse allora il pennello del De Nittis, per non stupirsi punto dell'entusiasmo che la sua pittura di carattere così modernamente originale destava nei Mecenati di Old-England.

Egli passò la *season* a Londra dal 74 al 78 e, l'ultimo anno, formò, in collaborazione con lo scultore Emilio Gallori, già da lui conosciuto a Firenze, di passaggio, un bozzetto per il monumento nazionale a Vittorio Emanuele: poi si ritirò definitivamente a Parigi, *avenue des Villiers*, o nelle vicinanze, in una deliziosa villa a Saint-Germain, dove spirò il ventuno del corrente mese. Non aveva ancora quarant'anni. Lasciò la moglie inconsolabile, la sua Titina, com'egli la chiamava, entusiasta, fanatica anzi di lui, e un bambino che ha nome Jacques.

Ho accennato allo scioglimento del suo contratto col Goupil; dirò in poche parole come se n'era fatto conoscere.

Nato in Barletta, andò a studiar pittura in Napoli, quando appunto Napoli cominciava a conquistare una specie di egemonia pittorica fra i maggiori centri d'arte italiani. A vent'anni o giù di lì, venne a Roma, sperando propizio ai suoi primi tentativi il campo più largo. Ma non riuscì a nulla, e un giorno, imbattutosi nel pittore Cattaneo, allora in auge, in una trattoria, stimò toccare il cielo col dito a sentirsi offrire di dipingere certi paesaggi nei quadri di lui, per uno scudo al giorno e il vitto.

Poco dopo gli venne di riscuotere una sommetta, non so, dalle cinquecento alle mille lire, la quale costituiva il suo patrimonio domestico. Gli parve poter comprare la California o il Perù, a scelta, e via subito per Parigi, cavalier di ventura, imbracciata per scudo la tavolozza, e il poggiamano palleggiando a guisa di lancia.

Ma le commissioni non venivano; le conoscenze erano molto scarse e nella balda età poco sapeva o curava procurarsene. Anzi un certo pittore, o più propriamente copiatore di quadri italiano, più volte lo aveva invitato al suo studio, offrendosi di fare per lui quanto avrebbe potuto. Il giovane napolitano non si fece mai vivo. Pure un giorno il De Nittis aveva un appuntamento con una donnina. Giunta la dolce ora fatale, egli pensò: - Ecco, io ho un ultimo napoleone, superstite d'una dinastia dorata che non accenna a tornare sul trono o, in prosa, nelle mie tasche. E domani? —

Prese una carrozzella, e al vetturino, invece di dare l'indirizzo della sua prima avventura parigina, diede quello del copiatore di quadri. Questi lo accolse amorevolmente.

— Vediamo come posso giovarvi, - gli disse: - che dipinti avete?

— Ho certi studietti.

— Vediamoli subito.

E con la vettura nella quale il giovine era venuto, i due pittori corsero allo studio ignorato. Il buon copiatore aveva occhio pratico; gli studietti gli piacquero assai:

— Che ne chiedete? - domandò.

— Qualunque cosa; fate voi. —

E l'amico, raccolti i piccoli quadri, li porta al Goupil.

Quando il De Nittis tornò per apprendere il verdetto del famoso negoziante, il bravo copiatore gli disse che al Goupil i suoi lavori eran parsi molto belli e offriva una somma per la quale il giovanotto esclamò immediatamente:

— Ma se li prenda pure, diamine!

— Un momento, - soggiunse l'altro: - c'è il tal signore che offre anche di più.

Il De Nittis si risolvè per il Goupil, in considerazione di quel che sarebbe venuto appresso; nè s'ingannò: il gran negoziante gli aprì la brillantissima carriera, in cui il pittore si slanciò come un *puro sangue* da *turf*.

D'allora in poi il De Nittis fu quasi rapito all'Italia, ma in compenso quanti nostri artisti andarono a Parigi ne sperimentarono la ospitalità larga e l'amicizia gioconda. Negli ultimi tempi egli riceveva in casa sua un paio di volte la settimana, e in mezzo a una pleiade di celebrità italiane ed estere brillava tanto il genio del pittore, quanto la maestria del cuoco e lo spirito del gentiluomo sempre allegro.

L'ultimo maggior trionfo ei l'ebbe all'espo-

sizione di pastelli, tutta di opere sue, ordinata poco dopo l'esposizione artistica di Torino, dove avevamo potuto ammirare alcuni suoi lavori squisiti.

I pastelli meravigliosi del De Nittis misero tanto in voga il genere, che ci fu qualche pittore il quale giunse a voler imitare il pastello col colore a olio.

E ora il pittore di *Longchamps*, dell'*Angolo delle Tuileries*, della *Piazza della Concordia*, del *Ritorno dalle corse*, il gaio, il moderno, il vividissimo De Nittis, non è più. Innalziamogli un monumento di fiori.

Conte di Selva.

BELLEZZA MATURA

SATIRA.

Lo so, Madonna, che a voi non dispiace
d'essere corteggiata;
e vi studiate d'apparir procace
per buscarvi un'occhiata.

Lo so; ma invan co' la grassoccia mano
la mano mia stringete,
e di sorrise parolette invano
tal copia mi volgete.

La vostra pania corre il brutto rischio
di rimaner deserta,
perch'io merlo non son da cotal vischio,
o cacciatrice esperta!

Non già che a' pregi de la vostra annosa
persona io non m'inchini,
pronto anche a dirli in dolci rime e in prosa
mirabili, divini.

Ben mi fu detto, è ver, da un mal arnese
di ben nota mendacia,
che a voi fa d'uopo un novo busto al mese,
per contener l'audacia

di vostre membra adiposette e frolle;
un miracol di busto,
congegno ardito di sapienti molle,
stretto, saldo, robusto.

Però vi giuro che non credo un'acca
di queste dicerie;
monna Invidia, si sa, non è mai stracca
di propalar bugie.

Dice essa ancor, che avete il cranio calvo
e la bocca sdentata.....
Madonna, ahimè! chi metteravvi in salvo
da cotesta sfrontata?

Invece io so che vostri sono i fini
capegli inanellati
e vostri i denti candidi e piccini;
chè li avete pagati.

Voi vedete, o Madonna, che giustizia
alta vi rendo e intera;
e ammiro in voi de' pregi la dovizia,
onde siete sì fiera;

ma il dolce guasto d'un frutto maturo,
a le mosche gradito,
non amo, e 'nvece un frutto acerbo e duro
m'aguzza l'appetito.

Sì nella donna e sì ne' frutti, adoro
la carne fresca e soda,
a cui l'interno con sottil lavoro
niun insetto corroda.

Agosto, 1884.

Enrico Comitti.

ERMETE ZANGOLINI, *gerente responsabile*

ROMA — TIPOGRAFIA NAZIONALE.